

## ПОСТМОДЕРНІЗМ У ТВОРЧІЙ СИСТЕМІ ХХ СТОЛІТТЯ (проблема витоків і їх інтерпретації)

*У статті пропонується погляд на витоки постмодерністської літературної традиції, на її зв'язки з культурним осереддям ХХ століття. Головним чинником переходу від модернізму до постмодернізму визначається стильовий фактор, що формував ідейно-філософську та естетичну систему європейської літератури 1970-90-х років. Ключові поняття: жанр, модернізм, постмодернізм, стиль, художня форма.*

Пропоновані тези мають на меті окреслення стильових пошуків європейської літератури ХХ століття, оскільки саме стильовий фактор, як здається, формував естетичне осереддя і смаки раннього постмодерну. Таким чином, проблема його витоків адресується у першу чергу до системи мовних і "надмовних" елементів (Д. Наливайко), що сприяє розбудові діалогізованих механізмів культури.

Проблема ідейно-художніх витоків постмодернізму набуває в останні роки все більшої наукової актуальності. Ця актуалізація пов'язується, як здається, з очевидним історичним фактом: на межі століть постмодернізм завершив своє продуктивне творче існування і тепер може поціновуватися як відносно цілісна й завершена ідейно-філософська та естетична система. Звичайно, спроба комплексного наукового погляду на постмодернізм (зокрема, на його поетику – ця тема поки не знайшла свого структурно-системного опису) – справа майбутнього, можливо навіть віддаленого. Сьогодні перспективний погляд на естетику постмодернізму стає можливим завдяки деяким рисам сучасної, постпостмодерної культури: неосентименталізму, відродженню епічних форм письма, ліричного начала тощо. Останнім часом з'явилося кілька підсумкових досліджень, що описують постмодерну традицію у її тісних зв'язках з філософсько-естетичними парадигмами ХХ століття (Д. Затонський, С. Павличко, Т. Денисова, А. Мережинська, І. Ільїн).

Різнобічні дослідницькі пошуки в області історичної поетики постмодернізму зайвий раз доводять, що саме у дзеркалі сучасної літературної ситуації чіткіше вимальовується постмодерністська творча ретроспекція, пунктирне прокреслення якої змушує ще раз переконатися у глибокій конструктивності відомої тези У. Еко: "Постмодернізм – не хронологічно фіксоване явище, а певний духовний стан, художня воля, підхід до матеріалу. У цьому сенсі... кожна епоха має свій постмодернізм, так само, як кожна епоха має свій маньєризм..." [1: 460]. Ця ідея фокусує дослідницький погляд останніх років на принципі культурного "кругообігу", прагненні мистецтва до "відтворення" певних сталих структурно-семантичних творчих доміант, що сягають трансісторичних міфопоетизованих форм. Йдеться, власне кажучи, про спроби теоретичного визначення механізму культури, заснованого на відродженні епохальних творчих архетипів, що пронизують історичні напрямки, течії, тенденції, літературні й мистецькі стилі тощо. При цьому суто мистецький "підхід до матеріалу" пов'язується з прагненням тієї чи іншої епохи до ігнорування чи руйнування "відпрацьованих" художніх моделей, до творчої антитетичності, свідомої ідеологічної опозиційності. У процесах такої смислової перебудови не стає виключенням і постмодернізм ХХ століття: думку про тотальну деконструкцію традиційних жанрових схем можна назвати загальним місцем усіх досліджень сучасного художнього процесу. Разом із тим, вивчення наслідків цієї деконструктивної стратегії вельми далеке від одностайної думки. У постмодерному жанрі вбачають увесь спектр його еволюційних рис, що рельєфно проступають на тлі повного абсурдистського руйнування класичних оповідних моделей, свідомої провокативності відносно традиційних "заангажованих" схем. Драма і роман з їх формальною і колізієюною консервативністю зазнають протягом ХХ століття найбільш відчутної деформації, пов'язаної перш за все з наскрізним антиідеологічним орієнтиром постмодернізму. Цей процес внутрішньої переорганізації оповідної колізії – закономірне явище діалектичного поступу культури, що помітне на прикладах не лише модерних, а й класичних форм: у ХІХ столітті маємо, здавалося б, єдину відшліфовану структуру роману, але лише на перший погляд. У французькій літературі, скажімо, у рамках класичного реалізму виникає стійка опозиція Бальзак – Флобер. Саме Флобер руйнує традиційні, звичні засоби письма, сміливо експериментує з конструкцією романної форми: у "Пані Боварі", "Саламбо", "Буварі та Пекюше" він досить вільно поводить з організацією романної структури, прокладаючи шляхи літературному символізму, імпресіонізму, авангардизму новітньої епохи. Художню школу Флобера, Бодлера, французького декадансу пізніше розбудовують Джойс, Пруст, В. Вулф, Арагон, Платонов, Набоков, Беккет, Йонеско, Селін, представники латиноамериканської міфопоетичної романної традиції. Тяжіння до творчого експериментаторства, розваги читача, смислового й стильового орнаменталізму зовсім не чуже класичному роману, що асоціюється з бальзаківським панорамним письмом.

На початку ХХ століття бальзаківський оповідний тип взагалі змінюється типом "джойсівсько-кафкіанським", типологічні корені якого проростають, з одного боку, із принципів нової післягегелівської естетики з її ідеями кризи краси та гармонії, а з іншого – сягають складного психологічного підґрунтя творчості, спроб формування нової ідеологічної парадигми, що проростала б із власне мистецьких джерел, а не насаджувалася мінливими соціо-політичними доктринами. Якраз крах оцих загальномистецьких ідей про можливість гармонійної переорганізації соціуму на засадах художньої творчості і стає поштовхом поступової кризи гуманізму в літературі й культурі, що набуває в західній Європі та Америці мало не універсального характеру (Р.-М. Альберес, А. Камю, Ж.-П. Сартр, Ш. Андерсон, Л. Селін, Б. В'ян). Дійсність, світ, історія,

життя уже в 1920-ті роки постають у свідомості культури хаосом, драматизмом, розпадом, жахом тощо (пригадаймо Дж. Джойса: "Історія – жах, від якого я прагну позбутися"). Тож не дивно, що художнє оволодіння дійсністю структурується за правилами механічного монтажу, суб'єктивного поєднання творчих форм, а загалом – керується естетикою суб'єктивізму. Так формується принципове творче кредо, засноване на підміні класичного, бальзаківського, типу письма типом модерністським, кафкіанським. Перший – бальзаківський – базувався, як відомо, на принципі творчого раціоналізму і "пояснення": романіст все знає і все пояснює. Другий тип (Джойс, Кафка, В. Вулф, Дос Пассос) засновується на відродженні готичного (або ж "барокового") світосприйняття, стилю мислення, мистецького прийому, організації оповіді тощо. До Джойса і Кафки художній твір зазвичай був тлумаченням життя. Кафка пише твори навмисне не прояснені, незабегненні, відкидаючи можливість будь-якої традиційної їх інтерпретації. Естетичний міст "модерн" – "готика" стає стильовим, формотворчим принципом новітнього мистецтва, у руслі якого виникають такі феноменальні постаті як Гемінгвей, Фолкнер, Набоков, Хакслі, Орвелл та ін. Основоположна творча постать Кафки символізує сум'яття культурної свідомості ХХ століття, що вибита з колії драматизмом епохи, страхом перед майбутнім: не випадково дорога в нікуди є наскрізним кафкіанським мотивом.

Світова література глибоко засвоїла формотворчі уроки Кафки. На тлі його художніх пошуків прикметно вирізняються кілька літературних тенденцій середини століття. Приміром, низка традиційних кафкіанських мотивів перетворення, загадки, сновиддя, ребусу, лабіринту, що веде в нікуди, формує естетику французького "нового роману" (А. Роб-Грійс, К. Моріак, К. Сімон, М. Бютор, Ж. Ко, Н. Саррот). Тут прийом "механічності" й "монтажності" стає основою художньої форми, технічно ускладнює художній сюжет, метафоризує, циклізує повісткування [2: 150-155]. При всьому цьому "новий роман" не є рішучим відступом чи запереченням класичної реалістичної традиції – скоріше навпаки, відроджує реалізм засобами художнього "кадру", "зупинки погляду", ускладнення/спрощення сюжету, "дедраматизму", шозизму, ігрового відтворення реалістичної форми тощо. Є багато підстав назвати "новий роман" поглядом із середини реалістичної системи, принципове новаторство котрого полягає в естетиці статички на противагу класичному історичному погляді, заснованому на принципі поступу і "роботи часу". Представники "нового роману" вельми часто декларують свої "антиісторичні" тези, що перегукуються із джойсівським визначенням історії як жаху: "Історичний час – ворог, що руйнує і вбиває" (К. Сімон). "Час не існує, але вбиває нас" (К. Моріак). Так складається погляд на історію не як на поступ, а як на хаотичний кругообіг подій.

Саме звідси – спроба уможливної втечі у лабіринт, гру, сув'язь асоціацій, систему метафор і символів, у магічне коло психоаналізу, міфотворчості тощо. Завдяки художній традиції "нового роману" інтенсивно спрацьовує визначальний стильовий фактор – чинник еволюції художніх форм. Вірогідно, що момент переходу до постмодернізму на межі 1960-1970-х років не був радикальною трансформацією жанрів (сказати простіше, "смерті роману" не було): скоріш всього, трансформувався стиль свідомості і письма. У постмодерністській традиції елементи стильової "надмовності", як здається, стали домінуючими, і тому зник не традиційний роман, а естетична потреба у розлогому епічному повістванні. Жанр поступився місцем стилю, формі у її "чистому" вигляді, без заідеологізованих домішок (Фаулз, Еко, Барнс, Ріо, Поссе, М. Бредбері). Така тенденція була цілком закономірним наслідком поступового випутування із ідеологічної павутини, особливо після низки "імперських" криз середини ХХ століття.

Так, паралельно з французьким "новим романом" у західній Німеччині в 60-ті роки з'являється течія "нової" літератури ("кельнська школа") з її ідеєю кризи "старої" літератури: традиційні жанри безнадійно пережили себе, – декларують представники "нової" німецької літератури, – а усталені творчі форми стали недієздатними. Глобалізація, індустріалізація, інтенсивна технократія вкрай ускладнили структуру світу, що стала непідвладною розумінню окремого індивіду; як висновок, світ не може творчо зображуватися за допомогою традиційних, "конвенціональних" методів чи засобів письма. Сьогодення оточують технічні шифри, і лише скалки, фрагменти, знаки, "надмовні" елементи ще здатні висловлювати і символізувати розколотий мінливий світ. "Світ, незрозумілий, примарний і примхливий, можна відтворити лише у шифрах..." (В. Йенс) [3: 216-224].

У руслі окресленої традиції еволюціонують також англійські "сердиті молоді люди", американське "розбите покоління", італійська "Група-63", німецька "Група-47", а загалом – уся літературна традиція межі 1960-70-х років. Оцю внутрішню скомплікованість постмодернізму, його стильову неоднорідність, розважально-ігрову перспективу, визнають, до речі, й самі митці-постмодерністи: "Під широким рупором постмодернізму зібрались строкаті явища театру абсурду, французького "нового роману", американського "нового журналізму", різноманітні напрямки живопису – від поп-арту й оп-арту до абстрактного експресіонізму і фотореалізму... Взагалі для сучасного мистецтва характерне іронічне відношення до самої ідеї мистецтва як чогось неподільного, самодостатнього і замкненого. Нове мистецтво свідомо прагне до абстракції, а отже у певному сенсі воно постреалістичне" (М. Бредбері). З кута зору витоків і традицій ця структурна і стильова нашарованість постає цілком закономірним явищем, яке умовно можна назвати "культурним посередництвом", "прагненням до наскрізної цитатності", "унаочненням закону культурного кругообігу". Аналізуючи цей останній феномен еволюції творчих епох, спостерігаємо чітке розмежування двох культурних ситуацій, що формували творче поле модерністської і постмодерністської літератури. У ХІХ столітті ситуація соціального дискомфорту, без сумніву, усвідомлювалася митцем, і художній твір виконував тут роль терапевтичну, скеровувався на вибудовування і утвердження гармонійної цілісності світу. ХХ століття кардинально змінило акценти: художній текст вже безпосередньо рівнем свого технічного виконання унаочнив ситуацію розпаду, відтворив соціальний дискомфорт, не пропонуючи ніяких рецептів щодо відновлення втраченої гармонії: у

рамках модернізму, а потім й раннього постмодерну маємо справу з моментами жанрової дистиляції (історичним романом без історії, соціально-психологічним – без підкресленого соціального конфлікту чи етичного "уроку" тощо). Традиція дистанціювання жанру від реальності і виокремлення суто стильової домінанти формувалась протягом усього ХХ століття, а постмодернізм підвів лише естетичний підсумок цього процесу, сформулювавши ідею повної відсутності реальності. Оскільки реальності не стало, її пошук (процес, що, пам'ятаємо, був надзавданням класичної традиції) припинився. "Реальності не знайдено, маємо лише текст" – така смислова корекція проблеми підбила творчі підсумки ХХ століття, переформулювала ключові, програмні гасла постмодерністської літератури, філософії, естетики.

\*\*\*\*\*

1. Умберто Эко. Заметки на полях "Имени розы" / Умберто Эко. Имя розы. – М., 1989.
2. Кучерява Олена. "Новий роман": сьогоденне прочитання Алена Роб-Гріє // Всесвіт. – 2003. – № 7-8.
3. Млечина И. Нова ли "новая литература"? // Иностранная литература. – 1971. – № 5.

Матеріал надійшов до редакції 2.02.2004 р.

***Киченко А.С. Постмодернизм в творческой системе ХХ столетия (проблемы истоков и их интерпретации).***

*В статье исследуются истоки постмодернистской литературной традиции, ее связи с культурой ХХ века. В качестве ведущего фактора перехода от модернизма к постмодернизму определяется художественный стиль, оказавший значительное воздействие на формирование идейно-философской и эстетической системы европейской литературы 1970-90-х годов. Ключевые понятия: жанр, модернизм, постмодернизм, стиль, художественная форма.*

***Kichenko O.S. Postmodernism in the Creative System of the XXth Century (Problems of Sources and Their Interpretation).***

*The article deals with the sources of postmodern literary tradition and its connection with the XXth century culture. The leading factor of passage from modernism to postmodernism is literary style that influenced the formation of ideological and philosophical, as well as esthetic system of European literature in the 1970-90s. Key words: genre, modernism, postmodernism, style, literary form.*